Traduire

Revue française de la traduction

222 | 2010

Traduire pour le théâtre

Connaissance et reconnaissance de l'œuvre sur un territoire

L'auteur australien Daniel Keene et sa traductrice Séverine Magois

Une médiation réussie

Florent Viguié

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/traduire/436>

DOI : 10.4000/traduire.436

ISSN : 2272-9992

Éditeur

Société française des traducteurs

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2010

Pagination : 22-37

ISSN : 0395-773X

Référence électronique

Florent Viguié, « L'auteur australien Daniel Keene et sa traductrice Séverine Magois », *Traduire* [En ligne], 222 | 2010, mis en ligne le 12 novembre 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/traduire/436> ; DOI : 10.4000/traduire.436

Connaissance et reconnaissance de l'œuvre sur un territoire

L'auteur australien Daniel Keene et sa traductrice Séverine Magois

Une médiation réussie

Florent Viguié

Le présent texte a fait l'objet d'une communication lors d'un séminaire organisé par le Cridaf à l'Université Paris 13 en mars 2009 ; il se trouve ici dans une version remaniée pour la publication.

À Bordeaux au début de la saison 2009-2010, étaient simultanément créées deux pièces de Daniel Keene par deux compagnies bordelaises. Une troisième pièce était lue par une autre compagnie⁽¹⁾. La traductrice Séverine Magois s'était déplacée pour l'occasion.

Déjà en 2008, au sein de la programmation de la scène nationale du Théâtre National de Bordeaux Aquitaine (TNBA), seuls deux auteurs eurent l'honneur d'être présentés pour deux pièces différentes au cours d'une même saison, dont Keene : Edward Bond était l'autre auteur consacré⁽²⁾. Cette double présentation de Bond répondait à une logique facile à mettre en évidence. *Chaise* (*Chair*, 2000), et *Si ce n'est toi* (*Have I None*, 2000), sont des pièces dites « courtes », complémentaires l'une de l'autre (Éditions de l'Arche — Paris 2003). Elles tournaient déjà depuis un certain temps, et l'auteur anglo-saxon est maintenant un septuagénaire dont la réputation n'est plus à faire en France, notamment grâce au travail accompli depuis 1992 par Alain Françon. Bond a été inscrit au programme des épreuves du baccalauréat avec deux de ses *Pièces de Guerre*. Signe parmi d'autres d'une reconnaissance, sa double présence au TNBA ne constituait donc en aucun cas une surprise.

Il n'en va pas de même pour Daniel Keene. Ses deux pièces présentées, des pièces dites longues que rien ne pouvait qualifier de complémentaires *a priori*, n'avaient en commun que

(1) Cycle Daniel Keene au théâtre du Pont-Tournant (direction S. Alvarez) du 14 au 24 octobre, avec *Marie et Marguerite*, par la Compagnie du Théâtre de la Source (mise en scène Jean-Pierre Nercam), *Silence Complice*, par la Compagnie des Labyrinthes (mise en scène Gérard David), et une lecture d'extraits de la pièce *L'apprenti*, par la Compagnie du Si.

(2) Toutes deux mises en scène sous la direction d'Alain Françon, directeur du Théâtre National de *La Colline* et présentées au TNBA, du 18 au 21 mars 2008.

d'être d'un même auteur. Ajoutons que leurs metteurs en scène respectifs étaient certes tout deux aquitains, mais ne se connaissaient pas ou que de nom, et n'avaient jamais travaillé ensemble.

Ce sont donc en peu de temps pas moins de cinq compagnies professionnelles implantées dans le Sud-Ouest qui se sont intéressées à l'auteur australien.

Metteurs en scène aux parcours différents, centres d'intérêts indépendants, mais une même présence dans le paysage aquitain, que ce soit sur une scène nationale dirigée par Dominique Pitoiset en 2007, ou dans un théâtre de quartier en 2009, il apparaît que l'auteur australien compte en Gironde. Loin d'y être étrangère, l'action spécifique de Séverine Magois, traductrice, fut primordiale pour un auteur devenu en l'espace de quelques années l'un des plus joués, ici et ailleurs dans l'hexagone...

Daniel Keene avant Séverine Magois, un auteur sur son territoire

Pas d'auteur sans écriture, pas d'auteur sans diffusion de l'écriture. La reconnaissance de l'œuvre sur un marché est l'objectif premier des agents de cette reconnaissance. Encore faut-il que l'œuvre existe, et que l'auteur soit un auteur. Lorsque nous commençons à nous intéresser à Daniel Keene, à partir de 1995, c'est déjà le cas. Dans le cadre d'une semaine consacrée aux auteurs australiens, il est invité pour la première fois en tant qu'écrivain de théâtre sur le sol européen, et l'un de ses textes est retenu au Théâtre du Vieux-Colombier pour une lecture et une mise en voix publique⁽³⁾. Ce fait, à lui seul, le *désigne* comme auteur aux yeux des participants à la manifestation et lui confère un statut pour le public présent, comme pour toute personne ayant vent de sa participation à la manifestation. Même réduit à l'intimité d'un lieu – prestigieux – cet acte est donc le premier pas d'une consécration sur notre sol.

Mais cette première expérience européenne n'est possible que parce que de nombreux pas ont d'abord été réalisés sur son propre territoire, où certaines de ses pièces ont déjà été montées. Auteur émergent selon l'expression consacrée, Daniel Keene n'est pas pour autant un inconnu pour le milieu du théâtre australien, loin de là. De manière ponctuelle, certaines de ses pièces ont déjà quitté ses frontières. Toutefois, le libéralisme anglo-saxon implique que l'auteur est seul pour défendre son œuvre et ne peut compter que sur lui-même. La distinction entre théâtre public et théâtre privé que nous connaissons dans l'hexagone n'est pas opérante en Australie. L'État est grand et la diffusion des pièces difficile, sauf gros succès que ne connaît pas Daniel Keene à cette époque. Keene ne peut donc compter dans son propre pays

(3) *Une heure avant la mort de mon frère* (*The Hour before my brother dies*), de Daniel Keene. Pièce éditée neuf ans plus tard. Éd. Lansman (2004, Paris).

sur un réseau constitué pour la circulation de son écriture. Dans un État où l'argent public dévolu à la création n'est pas légion, ce n'est que « par en bas » que peut se construire la reconnaissance, au premier échelon du territoire, dans une ville, un théâtre.

Keene est toutefois déjà joué de temps à autre. Il fondera par la suite sa propre compagnie⁽⁴⁾ avec la metteuse en scène Ariette Taylor, qui montera en particulier un premier ensemble de pièces courtes en 1997. Cette production sans aucun moyen créera l'événement, quelques acteurs très connus de Melbourne s'étant engagés dans ce projet, pour défendre des textes. Leur collaboration durera cinq ans, de 1997 à 2002. Elle lui assurera une certaine diffusion de ses pièces, sans lui épargner pourtant une traversée du désert dans son propre pays par la suite ; traversée du désert dont il sort tout juste, s'il en sort vraiment.

Précisons que Daniel Keene n'a jamais mis en scène ses propres textes, et la création de cette compagnie codirigée rappelle une évidence : l'auteur de théâtre dépend étroitement de son metteur en scène, comme de fait, c'est à peu près le cas en France. Les comparaisons possibles s'arrêtent toutefois là. Aspect favorable aux auteurs, la France dispose de multiples formes d'aides à la création et à la diffusion. Les auteurs en France souffrent en revanche d'un autre handicap non moins redoutable : la concurrence lourde des maîtres du passé. Ce n'est pas le cas en Australie, encore moins qu'en Angleterre. Le libéralisme anglo-saxon tend à relativiser pour les individus le poids de leur Histoire, et l'idolâtrie d'un patrimoine artistique y joue un rôle bien moins grand, ne serait-ce que du fait de la jeunesse du pays. Ajoutons que le poids de notre déférence à l'auteur du passé est une spécificité culturelle propre à l'hexagone. À l'instar des auteurs de la prestigieuse collection de *La Pléiade*, il est plus facile en France de connaître la consécration quand on est écrivain blanc de sexe masculin, et décédé. Pure affaire de statistiques.

* * *

De ce qui précède, il ressort que Daniel Keene **existait** déjà sur son territoire en tant que « petit » auteur en 1995, puisque ses pièces étaient jouées de temps à autre, ici et là, et plus particulièrement à Melbourne, ville où il travaille. Les guillemets sur le terme « petit » mériteraient à eux seuls un long développement. Envisageons-les comme un simple reflet des droits d'auteurs touchés ou du nombre de pièces publiées ou créées. Keene ne subissait pas le poids d'un goût exacerbé pour les classiques, mais chaque œuvre peinait à s'imposer, là où le théâtre lui-même reste un art bien minoritaire. La diffusion de son travail restait faible, pour cet auteur répondant de fait au mieux à l'idée que l'on se fait chez nous d'un auteur émergent, voire à celle de l'artiste de second rang dont l'œuvre n'a pas vocation à se voir largement diffusée.

Si reconnaissance il y avait, celle dont pouvait jouir Daniel Keene échappait d'ailleurs paradoxalement au théâtre, puisque certains de ses textes reçoivent dès cette époque des prix

(4) *Keene/Taylor Theatre Project*.

prestigieux, mais que ceux-ci couronnent une pièce en tant qu'œuvre littéraire, sans que cette marque de reconnaissance ne soit liée au moindre spectacle. Situation d'autant plus surprenante que l'édition théâtrale en Australie n'existe pratiquement pas. Certes, Daniel Keene était-il encore jeune pour un auteur (40 ans), mais un seul de ses textes — suivi rapidement d'un second — avait été édité en 1995, par une petite maison d'édition, *Currency Press*, seule maison d'édition en Australie⁽⁵⁾ spécialisée dans le théâtre. L'édition théâtrale est là-bas toujours liée à une production — et les livres ressemblent d'ailleurs plus à des programmes améliorés qu'à des livres, avec photos et CV des acteurs... — ils sont condamnés à une diffusion relativement confidentielle (mais en va-t-il autrement pour la poésie ?) ; diffusion réduite pour l'essentiel à un achat sur le lieu de représentation.

Précisons que la distribution de ses œuvres ne reposait pas entièrement sur le seul travail de la metteuse en scène Ariette Taylor. De manière plus ponctuelle, d'autres metteurs en scène lui avaient aussi fait confiance, notamment Tim Maddock, de la *Red Shed Company* basée à Adélaïde, qui a créé *Puisque tu es mien*, et *Terminus*, puis lui a commandé *La marche de l'architecte*, créée au Festival d'Adélaïde en 1998⁽⁶⁾. Ces deux dernières pièces sont celles par lesquelles l'auteur s'est véritablement fait reconnaître en France, mais nous y reviendrons. Ainsi, le faible réseau de Daniel Keene le confinait dans un relatif isolement. Ni ses quelques expériences de traductions de l'italien, ni la fragile fondation d'une revue dont il assurait la direction, ni sa pratique éphémère et peu concluante de comédien, ni celle de metteur en scène, ni même son écriture pour la radio ou la télévision n'étaient de nature à lui assurer un revenu stable et suffisant. Daniel Keene ne pouvait pas plus compter sur son écriture théâtrale pour vivre, et s'il ne manquait pas d'activités annexes, Séverine Magois elle-même reconnaît qu'il ne pouvait y avoir matière à assurer le quotidien.

Daniel Keene, « découvert » par Séverine Magois, traductrice

L'émergence d'un auteur n'est pas le seul fait du hasard, ni même de sa persévérance. Toutes les exigences d'une **écriture** existaient bien entendu dans les textes de Daniel Keene, montés ou non, et la première d'entre elle, l'expression d'une personnalité propre. Pour le metteur en scène bordelais Frédéric Maragnani, un auteur, c'est en effet d'abord « une langue particulière ». « C'est à ça qu'on peut reconnaître les grands auteurs : on ouvre un livre, on lit une page, on

(5) Un premier texte publié, *Choc Cho San*, une adaptation de *Mme Butterfly*... puis *All Souls*, publiée pour coïncider avec sa création à Melbourne en mars 1995. Un recueil de textes a depuis été publié, mais plus tard, et par une maison d'édition de Cambridge.

(6) C'est encore grâce à Tim Maddock que Daniel Keene revient dans l'actualité sur son territoire dix ans après, puisqu'il a mis en scène un des volets de *Les dents du serpent* (*The serpent's teeth*) — diptyque créé au *Sydney Theatre Company* en avril 2008 — début d'une « renaissance » pour Keene en Australie..

voit immédiatement de quelle langue il s'agit »(7). Portant sur l'Anglais Barker, ce propos caractériserait tout aussi bien Keene. Parler de « talent » a-t-il un sens ? Retenons seulement que si le hasard a joué un rôle déclencheur dans la rencontre entre Séverine Magois et Keene, la suite répond à une logique où chacun trouve une rétribution propre à un engagement personnel.

Auteure ? Metteuse en scène ? Comédienne ? Si les chemins qui l'ont conduite à la traduction ne semblaient pas écrits, Séverine Magois étudiante aspire tôt à une carrière théâtrale. Mais, consciente de la précarité qui l'attend, elle reprend sa licence après une première expérience de comédienne. Elle ne terminera jamais sa maîtrise, mais ce retour sur les bancs de l'université lui permet de rencontrer Jean-Michel Déprats(8), par le biais d'un enseignant. Elle souhaite concilier sa passion et ses compétences linguistiques, et c'est tout naturellement qu'elle se fait connaître du centre Antoine Vitez(9) dont il est l'un des fondateurs. Sa double compétence de linguiste et d'artiste de théâtre lui valent d'être retenue au sein du comité anglais de l'institution. Elle traduit un premier auteur australien, et éprouve un « coup de cœur » à la lecture de deux pièces d'un dénommé Keene envoyées par le théâtre de Sidney. Cette première expérience avec l'Australie la conduit à participer à leur traduction en vue des lectures organisées par le Vieux-Colombier pour faire découvrir les auteurs australiens.

Séverine Magois reconnaît très rapidement une « langue » dans l'écriture de Keene au sens où Maragnani l'entend. Elle traduit à ce moment-là comme elle ne traduirait plus aujourd'hui, dit-elle : avec fidélité bien entendu, mais tendant aussi à effacer certaines répétitions, ou atténuer certaines sécheresses du texte original. Une manière peut-être naïve de vouloir adapter un texte à la représentation fantasmée qu'elle se fait d'un auditoire français et francophone ; un auditoire pour qui la beauté du verbe passerait par la richesse des adjectifs ; un auditoire qu'il convient de séduire comme elle a été séduite. Mais très vite, Séverine Magois entre plus profondément dans l'ensemble de l'écriture de Keene, et se positionne dans un rôle qui dépasse celui de la simple traductrice. Séverine Magois aime les textes de Daniel Keene et entend pleinement les défendre.

J'avais l'impression à la fois nette et diffuse d'avoir entre les mains une œuvre d'une rare qualité (comme j'en avais peu lu) où j'ai perçu d'emblée un sens inouï du dialogue. Donc, je n'ai guère réfléchi... j'ai décidé simplement de me jeter à l'eau [...] J'ai misé – pour rester dans la métaphore du jeu chère à l'auteur – sur un auteur inconnu, sur une œuvre encore en devenir

(7) Frédéric Maragnani, présentation du *Cas Blanche Neige* d'Howard Barker au théâtre de l'Odéon – février 2009.

(8) Jean-Michel Déprats est maître de conférences à Paris X et traducteur de l'intégralité des œuvres de Shakespeare. Il est venu à la traduction du théâtre par la pratique de celui-ci.

(9) La Maison Antoine Vitez se définit comme « une association qui réunit des linguistes et des praticiens du théâtre désireux de travailler ensemble à la promotion de la traduction théâtrale et à la découverte du répertoire mondial et des dramaturgies contemporaines ». Michel Déprats en est le vice-président.

Source : site <http://www.maisonantoinevitez.fr/>.

sans avoir la moindre idée de comment cette écriture serait reçue ici. Mais j'étais persuadée de n'être pas assez extravagante pour être la seule à être ainsi sensible à cet univers, captive de cette écriture. Captive n'est pas un mot trop fort car son œuvre – son écriture – me touchait de si près que je ne pouvais pas ne pas la traduire. C'est devenu pour ainsi dire un besoin... oui, franchement, quelque chose de l'ordre de la nécessité⁽¹⁰⁾.

Les lectures planifiées au Vieux-Colombier s'inscrivant dans le cadre d'un échange d'auteurs, Séverine Magois est conviée à accompagner à Sidney en février 1995 les auteurs français sélectionnés par la *Sidney Theatre Company*. Keene est invité en France, en juin 95 ; ils se rencontrent à ces deux occasions et communiquent, au début par fax... avant que le mail facilite les choses. Daniel lui a confié trois nouveaux textes à Melbourne, puis lui en transmet régulièrement d'autres, sur disquettes ; en particulier *Terminus*, et des pièces courtes... Il lui confie progressivement l'ensemble de ses écrits, pièces longues et pièces courtes, pièces déjà créées ou non. Séverine Magois en écarte certains, traduit les autres. Une amitié naît, propice au travail de confiance. Il donne l'autorisation de poursuivre les traductions sans trop y croire, lui confiant l'exclusivité de celles-ci par simple accord verbal. Elle lui pose de nombreuses questions en cas de doute ou d'ambiguïté sur une expression utilisée, une référence ; il répond de manière très détaillée. C'est « dans le vide » qu'elle traduit de son côté un certain nombre de ses pièces, sans aucune assurance de rétribution, mais avec la conviction de faire œuvre utile pour un auteur qui en vaut la peine.

Cet investissement tient donc pour une part du pur désintérêt artistique, d'une passion pour une œuvre. Riche, Séverine Magois ne l'est pas, ou si elle l'est, nous n'en savons rien et cette considération n'entre pas en ligne de compte. En revanche, elle fait par son investissement preuve d'une générosité envers un artiste qu'elle ne connaît alors pour ainsi dire pas. Nous qualifierons cette forme un peu particulière d'engagement de « mécénat symbolique »⁽¹¹⁾, où le contrat implicite ne passerait pas par une commande et l'achat d'une œuvre, mais par un don important de temps pour la faire vivre. Séverine Magois a entrepris à titre gracieux de travailler à la diffusion et la reconnaissance de l'œuvre de Daniel Keene.

La prise de risque – de temps et d'énergie perdus – reste intéressée toutefois, tant l'investissement tient aussi pour une bonne part d'une stratégie de reconnaissance dans le monde peu ou mal considéré de la traduction. « Découvrant » un auteur, Séverine Magois s'en assure

(10) *Dans l'écoute de Daniel Keene*, entretien avec Séverine Magois, in *Numéro* n°14, journal de la Bibliothèque de Saint-Herblain, été 2002.

(11) Mécénat : action d'une « personne riche et généreuse qui aide les écrivains, les artistes », pour *Le Robert* ; le mécénat relève, pour le site *definitions-marketing.com*, d'un « soutien financier ou matériel apporté par une entreprise ou un particulier à une action ou activité d'intérêt général (culture, recherche, humanitaire...). [...] il n'y a normalement pas de contreparties contractuelles publicitaires au soutien du mécène. Le mécène apparaît donc de manière relativement discrète autour de l'évènement ou de l'action soutenue [...] ». [Le mécénat] s'explique également de temps en temps par un intérêt personnel du dirigeant pour la cause soutenue ». C'est nous qui soulignons.

en cas de succès une part de « paternité seconde » au même titre qu'un éditeur ou un metteur en scène vis-à-vis de l'auteur. Nous entendons par l'expression « paternité seconde » la forme d'adoption du texte initial en vue d'une élévation de celui-ci au titre d'œuvre. Traditionnellement imputée principalement à l'éditeur en littérature, cette fonction de mentor pour l'œuvre est ici supérieure à celle de ce dernier dans la mesure où, plus visible dans son action, celui-ci n'en est pas moins un intervenant postérieur à la conception de l'œuvre à laquelle il ne touche pas aussi directement. Il en va de même pour le premier metteur en scène qui accordera son intérêt à l'auteur australien. Et Daniel Keene ne s'y trompe pas. Séverine Magois traduisant le texte le marque aussi de son empreinte, elle a bien sa part de « paternité » dans la naissance de l'œuvre en tant qu'œuvre dans la mesure où elle constitue le premier maillon de la réussite qui lui confère son statut.

Daniel Keene, « découvert » par Séverine Magois, agent littéraire

Pour donner sens à son engagement de temps et d'énergie, Séverine Magois ne manque pas de diffuser les traductions auprès des metteurs en scène susceptibles de s'y intéresser. Intervient ici une fragile notion subjective et psychologique déterminante dans la réussite de l'œuvre en tant qu'œuvre, qui est la rencontre de son public. Magois se fait ainsi avant l'heure l'agent de Daniel Keene en France, ce qu'elle est officiellement devenue depuis. Mais la première étape à franchir pour une diffusion sérieuse est celle de l'édition française. Séverine Magois connaît les rouages de la création. Optimiser ses chances, c'est dépasser le classique et très aléatoire parcours du tapuscrit à la scène – un parcours de combattant. Créer un « climat de confiance » pour le récepteur autour de l'écriture de Keene doit lui permettre d'émerger plus rapidement.

Nous entendons par « climat de confiance » vis-à-vis d'une œuvre, ce qui sépare un attrait individuel pour un texte – ou une représentation – de la conviction que cette attirance est partagée par un nombre conséquent d'individus. C'est ce climat de confiance qui fonde la perception de l'œuvre en tant que telle. Or, l'un des facteurs de ce climat de confiance passe par l'édition : pas d'œuvre littéraire reconnue sans l'objet livre, Séverine Magois le sait. Il ne suffit pas que le récepteur aime l'œuvre pour lui conférer un tel statut. Il doit y croire. Y croire assez pour s'en faire à son tour un défenseur convaincu. Les textes accrochent à la lecture, et Séverine Magois se montre persuasive. Ayant par ailleurs déjà convaincu le metteur en scène Jacques Nichet de se saisir du texte *Silence Complice*, et malgré le refus d'un premier éditeur, c'est donc elle qui pousse la porte des Éditions Théâtrales et les convainc d'éditer Keene. Les Éditions Théâtrales acceptent de s'engager, et à la lecture d'autres pièces traduites, décident d'y ajouter *Terminus*, que montera Laurent Lafargue par la suite.

L'édition théâtrale

L'enjeu consiste pour tout agent souhaitant défendre une œuvre sur un territoire à assurer un « point central » et à créer un premier cercle de confiance autour, d'où il espère permettre un rayonnement de l'œuvre. Ce point central pourrait être un lieu de création et de diffusion, un réseau d'individus déjà constitué, une publication de tirage ou/et de zone de diffusion conséquent(s), ou même d'une figure médiatique qui prendrait en charge une défense publique de l'œuvre. Dans tous les cas ce point central constitue le premier relais de diffusion. Séverine Magois entreprend de le construire en lien avec l'éditeur et le metteur en scène, à présent qu'ils s'engagent.

Le contexte éditorial du théâtre est toujours fragile ; la stratégie de l'éditeur d'associer pour la publication une seconde pièce à la première mérite donc d'être notée comme le signe tangible d'une volonté de parier sur le long terme⁽¹²⁾. Une manière d'affirmer que le climat de confiance évoqué est bien établi. À charge à l'éditeur et au metteur en scène de le développer. C'est que l'éditeur et la traductrice croient plus en la pièce *Terminus* qu'en *Silence Complice*, pourtant destinée à connaître en premier une création sur les planches. Alors que le coût éditorial sera pratiquement constant (les coûts fixes imputables à la diffusion pour un livre de quatre-vingt-dix ou de cent quatre-vingts pages varient peu), cette décision s'appuie sur la conviction partagée par Séverine Magois et l'éditeur que la pièce éditée connaîtra plus facilement un destin. Elle entre à ce titre dans le cadre d'une politique éditoriale à la fois stratégique et militante, ce destin bénéficiant bien entendu tant à l'auteur en tant que tel, qu'à l'ensemble des agents de cette reconnaissance, à commencer par la maison d'édition de l'ouvrage, bien sûr, et Séverine Magois.

Grâce à l'entremise et aux talents de persuasion de Séverine Magois, Daniel Keene entre par la grande porte, avec une publication aux Éditions Théâtrales, au rang d'œuvre du répertoire pour se faire « classique contemporain », selon l'expression de Pierre Banos⁽¹³⁾.

(12) À la pièce *Silence Complice* est donc adjointe *Terminus*, publiée aux Éditions Théâtrales en 1999. Si la tendance actuelle est à une convergence de ces deux données, on considère alors qu'une pièce publiée sur deux n'est jamais créée, et qu'une pièce créée sur deux n'a pas pour source un texte édité. Cette inadéquation de l'offre à la demande de pièces n'a pas été sans fragiliser la position des auteurs, ceux-ci peinant à convaincre leurs éditeurs de la viabilité des productions. Signe du succès de l'entreprise éditoriale, les metteurs en scène ont aujourd'hui plus aisément le réflexe d'aller chercher dans les rayons de librairie une nouvelle pièce ; le théâtre où le texte ne tient lieu que de matériau tend lui-même à perdre de l'influence face à un retour en grâce de l'auteur.

(13) Lire à ce sujet la thèse de Pierre Banos, *L'Édition Théâtrale aujourd'hui, enjeux artistiques, économiques et politiques*, Doctorat en Arts du Spectacle sous la direction de Christian Biet, Février 2008.

La première mise en scène

La position symbolique de Séverine Magois au sein de la Maison Antoine Vitez joue en sa faveur, comme une caution morale favorisant le « climat de confiance » recherché. Y travaillant, elle n'est déjà plus « n'importe qui » et sera plus aisément entendue qu'un traducteur sans carte de visite. Elle ne peut toutefois espérer une diffusion réelle des pièces traduites sans ce second relais sûr après l'éditeur : un metteur en scène, lui-même connu et reconnu autant que possible, capable d'assurer une « tête de pont » de reconnaissance pour l'œuvre à défendre. L'interaction entre éditeur et metteur en scène est donc fondamentale en particulier dans le destin d'une pièce inconnue d'auteur inconnu.

C'est une nouvelle fois très directement Séverine Magois qui entreprend les démarches de contacter les personnes susceptibles de faire vivre le texte sur la scène, outrepassant très largement son rôle de traductrice. Elle part personnellement à la recherche du metteur en scène qui voudra bien faire exister l'écriture de Keene sur un plateau. Elle s'appuie naturellement pour cela à la fois sur la caution morale de la maison d'édition avec laquelle elle a établi des contacts, et sur sa propre appartenance à la Maison Antoine Vitez. Une promesse d'une publication aux Éditions Théâtrales donne un crédit à la parole de Séverine Magois qui dépasse sa propre personne. Mais la traductrice connaît aussi les réticences du système face à la nouveauté. Elle double son engagement de traductrice professionnelle d'un engagement personnel fort. Elle utilise alors une nouvelle fois le premier levier de la circulation d'une œuvre : un réseau de connaissances. Elle contacte les metteurs en scène qu'elle a pu croiser par le passé. Après une première expérience éphémère en région parisienne, ce sera Jacques Nichet à la Scène Nationale de Toulouse qui s'empare finalement du texte *Silence Complice* (*Silent Partner*). Jacques Nichet, directeur depuis octobre 1998 du Théâtre National de Toulouse Midi-Pyrénées est aussi un des membres fondateurs de la Maison Antoine Vitez. Au-delà des qualités intrinsèques de l'œuvre qu'il n'est pas question de nier, il n'est pas difficile de penser que les échanges directs entre la traductrice et le metteur en scène jouent un rôle déterminant dans sa décision de s'en emparer.

Et c'est bien son engagement à monter la pièce *Silence Complice* créée l'année suivante, en 1999, qui contribue à décider l'éditeur. Ainsi, l'élaboration d'une « tête de pont » de reconnaissance passe par l'engagement d'agents déjà connus ou reconnus sur plusieurs fronts simultanés. Les relais possibles ne sont pas légion : au-delà de la volonté d'une personne, le destin d'une œuvre passe donc par le relais d'une figure identifiée et fortement reconnue par le milieu qu'elle souhaite investir : comédien déjà célèbre, metteur en scène ayant une grande carrière à son actif, maison d'édition elle-même connue pour ses ouvrages antérieurs... En Australie, c'était l'engagement personnel de comédiens reconnus qui avait joué en la faveur de Keene. En France, ce sont les deux autres de ces trois critères qui se sont trouvés réunis à la création de *Silence Complice*. De là pouvait vraiment commencer le rayonnement de l'œuvre qui ne s'est pas arrêté depuis.

« J'étais persuadée de n'être pas assez extravagante pour être la seule à être ainsi sensible à cet univers », écrit Séverine Magois⁽¹⁴⁾.

Si le texte de Keene existe pleinement comme celui d'un auteur en France, c'est bien parce qu'il est édité dans une maison d'édition qui a conquis ses titres de noblesse, et monté par une compagnie de renom. Une fois les conditions nécessaires au « climat de confiance » remplies, alors l'œuvre naît, simplement : quitte à écorner le mythe de l'œuvre universelle et atemporelle immédiatement reconnaissable comme telle par tous, notons encore ici combien la rencontre humaine peut jouer un rôle déterminant pour l'émergence de l'œuvre.

Du premier rayonnement à la consécration : une chaîne de rencontres

Jacques Nichet restait insatisfait de sa mise en scène de *Silence Complice*. D'une pièce drôle, il avait tiré le texte du côté du drame. Il fallait réparer ce qu'il pouvait lui-même considérer comme une injustice envers l'œuvre de l'Australien ; l'occasion lui en a été rapidement donnée quand Laurent Laffargue s'est mis en quête de partenaires pour une coproduction. Lorsque Laffargue, metteur en scène aquitain, crée *Terminus* en 2002, sa compagnie⁽¹⁵⁾ a tout juste une dizaine d'années. Le nom de Keene circule déjà, ses premiers textes aussi ; il n'est donc pas à proprement parler découvreur de la pièce. Il s'est en revanche montré le plus prompt à s'en emparer. Dans la continuité d'une rencontre par Laffargue du théâtre anglophone, contemporain notamment, amorcée plusieurs années auparavant, l'œuvre de Keene passera ainsi de la région Midi-Pyrénées à l'Aquitaine.

La scénographie de *Terminus* sera à la hauteur de l'enjeu. Jusqu'à l'illusion d'une rame de train de banlieue, les procédés déployés sur scène participent aussi de ce « climat de confiance » pour le public. Il découvre une réalisation ambitieuse en adéquation avec une écriture relevant du scénario de film noir. *Terminus* répond par son efficacité aux attentes d'élites culturelles soucieuses d'entendre de grands textes. La pièce trouve un public conquis, et l'expérience sera assez concluante pour que suive une diffusion extrarégionale.

Mais avec la mise en scène de la pièce *Terminus* par Laurent Laffargue, un autre metteur en scène aquitain pourra se trouver contrarié dans ses projets : Renaud Cojo (compagnie Ouvrir le Chien). Les deux metteurs en scène se connaissent bien, et c'est même ce dernier qui avait mis la pièce de Keene entre les mains de Laffargue, suite à sa première rencontre avec la traductrice. Il avait en effet pu faire préalablement la connaissance de Séverine Magois lors de sa

(14) Séverine Magois, loc. cit.

(15) Compagnie du Soleil Bleu, créée en 1992 et établie à Bordeaux.

précédente création, un Sarah Kane qu'elle avait aussi traduit⁽¹⁶⁾. L'histoire ne dit pas si les deux bordelais sont restés en bons termes suite à ce jeu de rivalités autour d'un texte. Gageons que leurs succès respectifs ont fait que oui. Mais du coup, sans projet et désireux de ne pas s'en tenir là, il demande à Séverine Magois quelles autres pièces de Keene seraient disponibles. Il s'agit cette fois d'une course contre la montre : l'œuvre de Keene est maintenant mûre pour le succès, et ne lui manque que l'étincelle d'une consécration définitive.

De traductrice solitaire démarchant les acteurs de la consécration théâtrale, Séverine Magois se retrouve donc en position de personne ressource à qui on s'adresse pour découvrir de nouveaux textes de Keene. Cette inversion signe à elle seule la reconnaissance d'une traductrice, corollaire de celle d'une œuvre étrangère sur un territoire. Mais seule une présence au sein de la plus grande vitrine de la création théâtrale française peut asseoir cette consécration, Avignon. Cojo avait justement été déjà approché par Vincent Baudriller, alors en charge de la programmation, pour une éventuelle proposition. C'est ici que Séverine Magois lui parle de la fameuse *Marche de l'Architecte* qui jusqu'alors n'avait connu que les planches australiennes. Explorant comme un leitmotiv au fil de ses créations la question des frontières de notre humanité, Cojo n'hésite pas : la pièce résonne fortement en lui. Et même si son retentissement auprès du public ne fut pas celui escompté, l'accession au *in* d'Avignon intronise définitivement Daniel Keene comme « un auteur qui compte ».

Le plus grand des festivals de théâtre joue alors l'effet d'une caisse de résonance à l'échelle de l'hexagone, voire à l'échelle européenne. Car ce n'est qu'à ce stade qu'interviennent les médias. Plus les articles évoquant le spectacle seront nombreux, plus en parleront ensuite sans le connaître un nombre conséquent de personnes. Ainsi s'en feront-ils à leur tour le relais, sans même l'avoir ni vu ni lu. Ils en auront entendu parler, ils en parleront.

Ainsi, paradoxalement, si la pièce mise en scène par Renaud Cojo à Avignon n'a pas été suivie d'une diffusion très importante dans l'hexagone, elle reste le signe le plus tangible de la consécration de l'artiste. Avec cette accession au *in*, Daniel Keene ne peut plus apparaître comme un auteur mineur, et Séverine Magois a réussi son pari. Après cette aventure au sein du festival, Renaud Cojo bénéficie lui-même d'une stature qu'il n'avait pas encore en Aquitaine et au-delà. Il bénéficie enfin lui aussi de ce climat de confiance qui le place parmi les metteurs en scène auxquels il convient de s'intéresser. Autrement dit, il jouit d'un capital symbolique lui rendant possible d'autres projets d'envergure. Le travail de Séverine Magois contribue donc à une consécration dépassant celle d'un simple texte, pour toucher tous ceux qui s'en emparent ensuite, même avec des succès plus ou moins heureux. Certains sauront s'en souvenir pour lui demander de travailler encore.

(16) *Phaedra's love*, créé à Bordeaux en 2001.

Fidélité à Keene et commande d'écriture, l'aventure d'*Elephant People*

En 2004, Laurent Laffargue demande à Keene un nouveau texte, ce sera *Paradise*. L'année suivante, Renaud Cojo décide à son tour de renouveler une expérience avec Keene, et passe à son tour commande par l'intermédiaire de Séverine Magois d'une pièce qui naîtra fin 2007. Ce sera *Elephant People*.

Penchons-nous de plus près sur cette dernière création. Poursuivant sa quête des extrêmes de l'humanité, le metteur en scène bordelais Renaud Cojo donne pour cahier des charges à l'auteur australien la rédaction d'un texte autour des monstres du Cirque Barnum et de la figure emblématique de Mederick, plus connu sous le pseudonyme d'*Elephant Man*. Le paradoxe, devant *Elephant People*, pièce foisonnante et d'une grande richesse, sera qu'elle s'appuie maintenant pour une bonne part sur la notoriété de son auteur : on va voir « un Keene ». Une brève analyse de programmes de théâtres ayant proposé le spectacle ou de sites y faisant référence, suffit à nous en convaincre. Le nom de Keene y figure le plus souvent à taille égale avec celui du metteur en scène, laissant en plus petit celle des autres intervenants (à commencer par celui de Séverine Magois : il est des professions qui ont peu à faire avec l'affichage médiatique). Ce fait à lui seul laisse entendre une égale importance de la contribution du metteur en scène et celle de l'écrivain dans le projet, pour une œuvre dont ils sont conjointement les initiateurs, on peut le supposer.

Dans les faits, il serait plus juste de parler d'une utilisation avisée de la notoriété grandissante de Keene. La contribution de l'auteur australien à l'œuvre paraît en effet plus mesurée qu'on pourrait le croire si l'on se réfère à la conception traditionnelle que l'on se fait d'un auteur. Car il ne s'agit plus tout à fait d'une pièce de théâtre mais d'un « side-show opera », un opéra contemporain où la dimension textuelle se dilue. En fait de texte, Keene est présenté comme l'auteur d'un « livret » et non d'une pièce à proprement parler, manière de rappeler la dimension musicale de la création. D'ailleurs, et c'est peut-être le plus intéressant, il n'est pas le seul auteur de la matière textuelle du projet. Par exemple, la pièce laisse libre cours à l'auto-présentation du people Vincent Mac Doom. On ne saurait qualifier ce dernier d'auteur, pas plus que de comédien ici : son travail ne relève pas de la fiction, il n'interprète pas d'autre rôle que le sien ; la matière textuelle qu'il propose vient s'ajouter — et dans une certaine mesure parasiter — celle de Keene, puisqu'elle contribue à diluer le champ d'intervention de l'auteur — le langage — dans un ensemble textuel plus large. C'est encore le cas lorsque Delphine Censier, jeune femme tétraplégique ayant posé pour des photos de charme, intervient par le truchement d'un long passage vidéo, et ce, sans remettre en cause l'intérêt de la scène. La pièce cède alors à nouveau la place au témoignage dans lequel Keene n'est pour rien.

Il s'agit d'une caractéristique de la manière de travailler de Renaud Cojo : aller chercher d'autres voix où elles se trouvent, quand leurs propos entrent en résonance avec le sien.

Mais au final, c'est bien de l'œuvre de Cojo dont il est question, où le talent de Keene n'est mis à contribution qu'au même titre que celui d'autres intervenants. Et si la collaboration entre Cojo et Keene, par l'intermédiaire de Magois, a servi pleinement chacun des trois protagonistes, ce n'est paradoxalement pas dans ces collaborations que chacun a trouvé immédiatement le meilleur écho à son travail, en matière de création. Comme si le rôle de catalyseur joué par Séverine Magois ne pouvait porter ses fruits sur le court terme. Et comme si le rôle de Séverine Magois, bien au-delà de celui d'une technicienne des mots, avait porté dans sa force de conviction au long cours ; l'engagement d'une personnalité habitée par une œuvre qui ne peut se résumer à la seule tour d'ivoire d'un bureau encombré de dictionnaires.

Cojo qualifiant Keene de « poète » s'oppose plus ou moins consciemment à une autre vision de l'écrivain de théâtre, qui « précéderait » la création. Plus de pièces de théâtre, un livret. Plus d'« Auteur » sacré et majuscule, mais un poète dont on emprunte une « ode », une « ballade », pour l'insérer dans la partition de l'artiste, au même titre que mille autres thèmes pour une composition polyphonique. Séverine Magois découvrant Keene relève du même registre, participant en quelque sorte et toute proportion gardée à la signature de celle-ci. Et véritable auteur, mais aussi praticien et connaisseur de la chose théâtrale, la vérité est que Keene était à même d'assumer le partage de son talent sans s'en sentir diminué, au contraire ; il était capable d'entrer dans de telles contingences pour faire œuvre, se reconnaissant lui-même pleinement dans un terme de poète qu'il utilise plus aisément que ceux d'auteur de théâtre ou de dramaturge.

Je pense qu'une pièce est comme un poème dans la mesure où un poème c'est du langage sous pression, comme une langue pressurisée, parce que vous ne pouvez pas écrire de mots superflus. Le langage est ce qui importe. Au théâtre, bien sûr, c'est pareil : la langue que vous écrivez doit être entendue et ne peut être entendue qu'une fois. Vous ne pouvez pas revenir en arrière. Vous pouvez revenir voir le spectacle mais ce ne sera pas le même spectacle. Donc les mots doivent être en mesure de charrier leur sens, leur émotion et leur intention sur-le-champ, immédiatement. La langue doit être immédiate.

Et la poésie est à l'origine un art oral – quelque chose qui est proféré et non écrit⁽¹⁷⁾.

Traduire après Keene

Les enseignants du secondaire toujours pétris d'une « illusion classique » de l'auteur sont peu coutumiers d'une conception désacralisée de la création littéraire. Celle-ci ne gêne pourtant absolument pas Keene, au contraire. L'oralité revendiquée renvoie aussi au règne de l'éphémère.

(17) « Daniel Keene, La liberté de l'étranger » par Chantal Boiron. *Entretien avec Daniel Keene et Séverine Magois*, in UBU n° 20/21 (mai 2001). Traduction de Séverine Magois.

J'aime le théâtre parce que pour moi c'est le plus humain des arts, parce que des gens se rassemblent en un lieu, à un moment donné, pour voir d'autres gens faire des choses qu'ils ne vont faire qu'une fois — ils ont beau les répéter, ce ne sera jamais pareil. J'aime l'idée que c'est éphémère. C'est comme la vie. Ça commence et ça se termine⁽¹⁸⁾.

Par son parcours et par le travail de Séverine Magois, Keene va de plus en plus être amené à écrire « directement » pour un public français, pour répondre aux commandes de ceux qui seuls le sollicitent, quand son propre pays néglige son écriture. Il ne perd pas en liberté dans cet exil linguistique ; inséré dans le monde dans lequel il vit, loin de toute sanctification de son statut, il s'adapte simplement à une situation qui permet la diffusion de son écriture. Et sa complicité bien établie avec sa traductrice lui permet de creuser en confiance cette voie.

La perception d'une écriture vouée à se transformer ou disparaître offre donc paradoxalement l'élément moteur d'une écriture à la fois universelle — il serait difficile de taxer cette dernière d'être « trop australienne » — et — l'avenir le dira — atemporelle. Le complexe de l'écrivain sacralisé ne touche pas Keene. Issu d'un pays neuf, homme de théâtre, peu marqué par la dictature aristotélécienne d'un genre⁽¹⁹⁾, il connaît et revendique la liberté d'une création ancrée dans son temps et prenant en compte un espace. Non pas que ses pièces soient inscrites dans une période ou un lieu précis — *Terminus* se situe par exemple « de nos jours » « à la périphérie d'une grande ville » — mais plutôt qu'elles se situent par leurs thématiques et par le style dans leur époque — sans ponctuation, alternant/mélangeant langue crue et langue poétique. Les pièces de Keene tiennent compte de l'air du temps et des apports des autres arts dans l'écriture.

On assiste depuis une trentaine d'années à un phénomène de désacralisation du littéraire qui s'explique par des raisons d'ordre historique : la banalisation de l'objet-livre depuis l'entrée dans une société dite de consommation, la relativisation de la figure culturelle de l'écrivain avec l'entrée dans une société dite du spectacle. [...] La littérature est aussi devenue une branche annexe de l'industrie des loisirs, mais sans cesser d'être pour autant un mode ambitieux de création, l'écrivain est devenu un acteur social parmi d'autres, sans cesser pour autant de participer à la vie publique : fin d'une certaine exception française en la matière, historiquement déterminée et donc nécessairement transitoire, le plus étonnant étant qu'elle ait duré quatre siècles⁽²⁰⁾.

On a à ce sujet évoqué l'aspect cinématographique de l'écriture de Keene. L'auteur s'inscrit donc dans la même lignée artistique que Cojo, utilisant l'ensemble des outils qu'offre notre temps, et prêt à « faire théâtre de tout », pour reprendre l'expression de Vitez. Il s'y retrouve et signe par là même sa marque d'auteur d'envergure.

(18) *Ibidem*.

(19) Lire à ce sujet *Aristote, ou le vampire du théâtre occidental*, de Florence Dupont. Éd. Flammarion, Paris 2007, coll. Libelles.

(20) *L'écrivain dans la cité*, introduction de Bruno Blanckeman (Univ. de Rennes II), « L'écrivain dans la cité, du rang d'honneur au rang d'infamie ? Petit récapitulatif d'une relation complexe ». Dossier de la SGDL, Paris, oct. 2008.

En se tournant de manière répétée vers Keene, Cojo comme Laffargue expriment avant tout une considération artistique, une totale confiance dans un « poète », pour reprendre le terme utilisé par Cojo. La commande d'écriture est le signe de l'absolu « climat de confiance » dont jouit maintenant l'Australien. Pour les médiateurs de l'œuvre, pour ces metteurs en scène de la première heure, une commande relève encore à ce titre de l'acte de revendication : se saisir de Keene, c'est déclarer à l'ensemble du monde environnant cette confiance, et par là même, s'en faire le chantre. C'est contribuer à associer son propre nom dans le marbre aux côtés de celui de l'auteur. Faire à nouveau appel à Keene après une première expérience réussie ne présente donc pas qu'un avantage d'ordre artistique ou symbolique mais aussi matériel, car les financeurs suivront.

* * *

L'intérêt suscité par Keene en France essaime naturellement à l'étranger. Et à nouveau, Séverine Magois s'avère un relais précieux de cette diffusion. Fait d'autant plus marquant que Keene ne s'exprime pas dans une langue rare.

En effet, on peut comprendre que le « passeur » de la langue rare vers une langue internationale garde une prise importante sur la diffusion de l'œuvre puisque le succès naîtra de ce passage hors des frontières d'un petit pays, ou en dépassant les barrières d'une langue peu usitée. On connaît des précédents. On aurait en revanche pu penser que l'accessibilité de la langue anglaise rende secondaire le travail de Séverine Magois au moins une fois celui-ci reconnu, et Keene établi. Il n'en est rien. Cette interaction entre jeu de positions institutionnelles et action militante, véritable ressort de l'émergence d'une œuvre, demeure encore valable pour Keene dont malgré tout, les œuvres n'ont encore jamais été présentées en Angleterre, et qui peinent toujours à susciter de l'intérêt en Australie. C'est que l'action militante pour la défense de l'œuvre de fait ne peut être tenue par l'auteur en personne, au-delà d'une question de langue. Étant à la fois juge et partie, il ne peut porter lui-même son travail de manière crédible et convaincante, comme saura le faire un tiers.

Mais ici, quelle prise peut avoir l'action initiale de Séverine Magois dans un pays de langue anglaise ? Preuve de la réalité de son action, cette résistance à la consécration de Keene dans l'univers anglo-saxon interroge. Ailleurs, le succès venant, Séverine Magois est régulièrement invitée lors des créations ou rencontres à se substituer à l'auteur, trop lointain, pour le représenter, parler de lui et de leur travail commun, et ce, avec son aval. La voilà donc « représentante consentie » pour Keene de son œuvre en France, son ambassadrice. Et ce rôle perdure au plan international dans les pays non-anglophones. Mais on attend encore le jour où un metteur en scène d'importance exportera Keene en Grande-Bretagne.

Depuis que ses textes sont diffusés en France, certains pays européens commencent à s'intéresser à son travail. Sept de ses pièces sont désormais traduites en allemand par Paul Bäcker (création de half & half en décembre 2005 au Staatstheater de Mayence et de 3 pièces courtes

en mars 2007 au Sozietätstheater de Dresde). En avril 2007, Ciseaux, papier, caillou est créée à l'Almada Teatro de Lisbonne. Avis aux intéressés a été créée en janvier 2008 au Teatre Tantarantana de Barcelone. Silent Partner avait pour sa part été traduite en japonais et créée à Tokyo en mars 2003⁽²¹⁾.

Il ne s'agit pas de surdimensionner le rôle de Séverine Magois. Keene a été joué aussi en Chine, en Pologne ou aux États-Unis. Mais même sans une contribution directe de sa part, il reste évident que le succès en France dont elle est largement responsable contribue une nouvelle fois à développer le climat de confiance à l'étranger. Il ressort de l'ensemble de ce travail combien l'action individuelle joue un rôle de premier plan dans la reconnaissance de l'œuvre, même si celle-ci a besoin ensuite de l'institution pour s'établir. Quand on s'intéresse aux frontières de la création, on voit ici une spécificité des arts vivants par rapport aux autres arts. Ceux-ci sollicitent comme pour toute création artistique une marque particulière et très personnelle de l'artiste pour pouvoir s'imposer dans un champ concurrentiel ; mais ils supposent aussi l'investissement de nombre d'autres agents dont dépend tout autant le sort de l'œuvre. Le mythe romantique de l'œuvre inspirée est donc battu en brèche par les faits, mais c'est pour mieux permettre à l'artiste vivant de trouver la place qui lui est due dans un monde dont il fait partie, simplement, en tant qu'homme. Un artiste inséré dans la cité.

Quant à Séverine Magois « consacrée » traductrice de premier plan, il lui revient de s'affranchir à présent de l'ombre de Keene, de s'intéresser à d'autres auteurs émergents ou moins connus, de les défendre, et d'exister ainsi, maintenant, indépendamment de son Pygmalion – ou de sa Galatée, car on ne sait plus qui joue quel rôle ici. Ce qu'elle ne manque pas de faire : l'auteur Mike Kenny, par exemple, peut à ce titre lui dire merci...

Enseignant de littérature et de théâtre, coordonateur de projets à l'Action Culturelle de l'Inspection Académique de Gironde, Florent Viguié milite depuis le début de sa carrière pour le partenariat entre artistes et enseignants, pour une plus grande présence des artistes en milieu scolaire, et celle des jeunes sur les lieux de spectacle vivant. Il est membre du conseil d'administration de l'ANRAT à Paris et en région. Son expérience auprès des jeunes l'a amené à s'intéresser aux écritures de théâtre contemporaines. Il défend un renouvellement de l'enseignement du théâtre en milieu scolaire passant par une désacralisation de nos classiques au profit d'une meilleure découverte des écritures d'aujourd'hui, et passant autant par une pédagogie du corps et du jeu que par le travail du texte. Plusieurs de ses pièces jeunesse ont été créées. Florent Viguié est membre de la SACD. Il mène par ailleurs un travail de recherche en Littérature Comparée sur Les frontières de la création théâtrale (Bordeaux 3).

– 2006 : Le Doudou de Lino, édition Pleine Page.

– 2011 (à paraître) : Le livre des fées, édition ETGSO.

(21) Notes réactualisées en 2009 par Séverine Magois à l'entretien publié dans la revue *UBU* n° 20/21 de mai 2001.